

KONRAD PAUL LIESSMANN

SZTUKA PO KOŃCU KOŃCA SZTUKI. REFLEKSJE O CZEKANIU NA ESTETYCZNE ZBAWIENIE*

Do istotnych własności sztuki nowoczesnej należą zawarte w niej elementy parareligijne, obecne w jej strukturze niezależnie od świadomości bądź światopoglądu artysty. Można rozpoznać co najmniej cztery sposoby przejawiania się symptomów owej „estetycznej religii”: jako samoubóstwienie artysty, jako estetyczne usprawiedliwianie świata, jako cud estetycznej transsubstancjacji oraz jako mesjanizm sztuki. W tekście zostały rozważone bliżej te zagadnienia.

Czasami chciałoby się mieć to już za sobą. Sprawa końca sztuki jednak nadal się przeciąga. Od kiedy mówimy o sztuce w sensie nowoczesnym, czyli od XVIII stulecia, myślimy zarazem o zapowiedzi jej końca, który nad nią wisi niczym miecz Damoklesa. Niekiedy można nawet odnieść wrażenie, że właściwym zadaniem sztuki nowoczesnej stało się doprowadzenie do jej własnego zaniku. Doszło do nadmiernego rozszerzenia pojęcia sztuki, rozpuszczenia jej w życiowej praktyce, jej upolitycznienia, unaukowania, pozbawienia jej granic i zarazem przekroczenia wszelkich ograniczeń – tak niewiele muzeów sztuki współczesnej chce dziś pozostać skromnie tylko muzeami, w tak niewielkim stopniu sztuka nowoczesna chce być po prostu tylko sztuką. Do strategii dyskursu o sztuce za każdym razem należy dostrzeganie decydujących estetycznych innowacji tam, gdzie były one najmniej spodziewane. Pojawiają się opinie, wedle których projektanci lub graficy reklamowi, programiści bądź biotechnicy są właściwymi artystami współczesności. Po sławnym już odkryciu Stalina jako ‘zbiorczego dzieła sztuki’ (*Gesamtkunstwerk*) przez Borysa Groysa, „Merkur” zamieścił na swoich łamach artykuł o pięknie brzmiącym tytule: „NRD jako zbiorcze dzieło sztuki” (*Gesamtkunstwerk DDR*), gdzie znajdujemy rozwinięcie tezy Wolfganga Englersa, wedle której NRD właściwie stanowiła estetyczną i polityczną awangardę drugiej połowy ubiegłego stulecia¹. Kto chce niech wierzy. W ten sposób doszliśmy do właściwego tematu rozważań.

Patos zanikania sztuki oczywiście nigdy nie zezwalał, by kiedykolwiek stwierdzić po prostu, że oto właśnie nastąpił jej koniec, a w jej miejsce pojawiły się inne zjawiska. Ten, kto bezustannie i w sposób ofensywny kokietował tezą o końcu sztuki² musiał

* Redakcja składa podziękowanie Panu Profesorowi Liessmannowi za wyrażenie zgody na tłumaczenie i publikację jego tekstu w „Estetyce i Krytyce”. Podstawą przekładu jest: Konrad Paul Liessmann „Die Kunst nach dem Ende des Endes der Kunst. Reflexionen über ästhetische Heilserwartungen“ w: Michael Ley, Leander Kaiser (Hg.) *Von der Romantik zur ästhetischen Religion* Wilhelm Fink Verlag, München 2004 s. 209-221.

1 S. Schlack *Gesamtkunstwerk DDR* w: „Merkur” 649/2003 s.438 n.

2 A. C. Danto *Das Ende der Kunst*, w: *Die philosophische Entmundigung der Kunst*, München: Fink 1993

wreszcie zmierzyć się z podważaną realnością, jaką jest niezniszczalna i ciągle aktywna obecność sztuki, jak również bardziej lub mniej niechętnie wskazać na jej permanentne trwanie³. Ten zaś, kto naiwnie twierdził, że nastąpił już kres sztuki, ponieważ to, co dziś mieni się sztuką w jawny sposób już nią nie jest, wykazał w ten sposób tylko własną ignorancję. Teza o końcu sztuki jest nieweryfikowalna dlatego, że do istoty jej nowoczesnego pojmowania należy to, iż uznaje się ciągle coś innego jako pewne i dla sztuki autentyczne. Jednakże w uporczywie trwającym dyskursie o końcu sztuki w sposób stały i niezmienny utrzymuje się coś z napięcia, jakie charakteryzuje złożoną relację między sztuką a religią.

Teza o końcu sztuki w mocnej postaci posiada swe znane źródło w filozofii Hegla. Filozof ten, sam nie będący wielkim znawcą sztuki, doprowadził jej pojmowanie do aporetycznej sytuacji. Można bez wątpienia traktować sztukę jako „błahą igraszkę”, służącą „przyjemności i rozrywce” oraz przydającą uroku „zewnątrznej stronie życia”, jako upiększenie i ozdobę⁴. Takie formy ornamentacji, które dziś określilibyśmy mianem wzornictwa i kształtowania stylu życia, są wprawdzie nie do pominięcia, czynią bowiem ludzkie życie bardziej przyjemnym i pięknym, jednakże tak rozumiana sztuka zostaje związana z określoną funkcją, służy upiększaniu codzienności, brak jej „wolnego samostanowienia”, w którym mogłaby w niezależny sposób „spełniać się zgodnie tylko z jej własnymi celami” a przez to wznosić do poziomu prawdy⁵. Sztuka, dopiero jako wolna, a więc w swojej estetycznej autonomii, jako nie zobowiązana wobec czegokolwiek, może wypełniać swoje najwyższe zadanie i jest zdolna wraz z religią i filozofią „uświadomić i wyrazić najgłębsze i najogólniejsze prawdy ducha”⁶. Z jednej strony – i jest to najbardziej znacząca myśl, która ukształtowała debaty o sztuce aż do współczesności – Hegel podkreślił autonomię sztuki, uwalniając ją od wszelkich funkcji służebnych; z drugiej zaś postawił jej nowe zadanie, jakim jest przedstawianie prawdy.

Co to jednak znaczy: przedstawianie prawdy? Zaleta sztuki – jej możność poruszania się w obszarze sensu – jest zarazem jej wadą. Nie jest pocieszeniem to, że złudzenie jest środkiem jakiego sztuka musi używać dla przedstawiania prawdy: „albowiem piękno żyje pozorem i ułudą”⁷. Jednakże owego złudzenia (pozoru) nie wolno utożsamiać z tym, co nie powinno istnieć (*Nichtseinsollende*), ponieważ „sam pozór jest koniecznym momentem i s t o t y, nie byłoby prawdy, gdyby nie była pozorem i nie przejawiała się”⁸. W odróżnieniu od złudnej rzeczywistości, która według idealisty Hegla była zawsze naznaczona skazą nieistotności i ulotności, pozór wytwarzany przez sztukę ma tę przewagę, że jest pozorem wyższej instancji, który poprzez przypadkowość doświadczenia potrafi ujawnić to, co substancjalnie ważne: „W porównaniu ze zwyczajną rzeczywistością należy zjawiskom sztuki, które przynajmniej nie są samym tylko pozorem, przypisać wyższą realność i bardziej prawdziwe istnienie”⁹. Estetyczny pozór, jakim wyróżnia się dzieło sztuki, jest niezbywalnym momentem prawdy, którą ma za zadanie wyrazić. Lecz tylko momentem właśnie, jako

s. 109 nn.

3 O. Neumaier *Vom Ende der Kunst* Salzburg 1997 s. 39nn.

4 G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski i A. Landman (tł.) PWN, Warszawa 1964 tom I s. 13.

5 Tamże, s. 13.

6 Tamże, s. 14.

7 Tamże, s. 9.

8 W tłumaczeniu J. Grabowskiego i A. Landmana zdanie to brzmi: „sam pozór jest istotnym momentem i s t o t y, nie byłoby prawdy, gdyby nie była pozorem i nie przejawiała się”. Por.: tamże, s. 15.

9 Tamże, s. 17.

że duch, zgodnie ze swoją istotą, jest bezcielesny i ponadzmysłowy. Dlatego Hegel przypomina, że ceniąc sztukę jako formę przejawiania się prawdy, winniśmy pamiętać, że „nie jest ona ani co do swej treści, ani co do formy, najwyższym absolutnym sposobem uświadamiania duchowi jego prawdziwych potrzeb i dążności”¹⁰. Nie wszystkie bowiem wymiary i stopnie rozwoju prawdy dają się przedstawić za pośrednictwem zmysłowego medium. Możliwie najpełniej, zdaniem Hegla, w estetycznym przedstawieniu dał się wyrazić duch greckiego antyku, w mniejszym stopniu – duch chrześcijaństwa, natomiast zupełnie chybione jest nowoczesne obrazowanie rozumu w sztuce, od dawna jest ono poniżej poziomu „na którym sztuka spełniała się jako najwyższa mądrość w dążeniu do osiągnięcia absolutnej świadomości” lub, jak to wyraził Hegel w sławnym sformułowaniu: „Myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną. (...) Do przeszłości należy okres rozkwitu sztuki greckiej, jak również złoty wiek późnego średniowiecza”¹¹. Wyrażone w tych zdaniach przekonanie, że sztuka stała się już nieaktualna, posiada swoje ugruntowanie zarówno w dynamice Hegłowskiej metafizyki ducha, jak też w obserwacjach filozofa odnoszących się do stanu współczesnej mu sztuki.

Określając dzieje człowieczeństwa jako ciągły postęp w uświadamianiu wolności i jako proces rozwoju samoświadomości absolutnego pojęcia, Hegel wyróżniał trzy historycznie następujące po sobie formacje, w jakich duch ludzki mógł wyrażać prawdę obiektywną; były nimi: sztuka, religia i filozofia. To, co w sztuce zostało przedstawione tylko egzemplarycznie, jako „wiedza bezpośrednia w postaci zmysłowej”, zaś w religii na sposób mityczny, w naukowej filozofii zostało określone jako „wolne myślenie ducha absolutnego”¹². Ponieważ duch jest rozumiany przez Hegla jako samookreślające się pojęcie (*selbstbegriffende Begriff*), jasnym jest, że dopiero w rozwiniętych naukach nowożytnych znalazł on odpowiednie dla siebie medium, zaś poprzedzające je formy sztuki i religii – jako wstępnie wskazujące na umiejscowienie prawdy oraz obecność absolutu tylko w formie obrazowej – utraciły swoją pierwotną funkcję. Nawet kiedy nie można zgodzić się ze spekulatywnymi przesłankami Hegla i suponowaną przez niego jednością historycznego postępu i samoświadomością ducha, to słusznym pozostaje jego spostrzeżenie, że życie publiczne w nowoczesnych społeczeństwach nie jest organizowane z punktu widzenia zasad sztuki bądź religii, lecz – przynajmniej zewnątrz – według kryteriów naukowości, racjonalności, lub przynajmniej uzasadnionych przekonań. W oświeconym społeczeństwie sztuka utraciła ważność jako instancja generująca i upowszechniająca społecznie wiążące wzorce interpretacji i działania. Dlatego w kwestii prezentacji i ustalenia prawdy ogólnej, czyli jej „najwyższego określenia”, sztuka jest i pozostaje, wedle sławnego określenia Hegla, „czymś przeszłościowym dla nas” i nieważne jest, z jak wielkim patosem artyści zechcą występować w roli wieszczów objawiających rzekomo wyparte lub zakazane prawdy. Sztuka „utraciła rzetelną prawdę oraz żywotność i została przeniesiona do sfery wyobrażeń, niezależnie od tego, jak bardzo nadal jest przeświadczona o swojej dotychczasowej niezbywalności”¹³. A zatem w tym i tylko w tym sensie, według Hegla, sztuka się skończyła. Nie jest już ona normą ani miarą, ani symbolem tego co absolutne bądź obyczajowo doniosłe.

„Można wprowadzić życie nadzieję, że sztuka będzie coraz wyżej wznosić się i doskonalić, jednak forma

10 Tamże, s. 18.

11 Tamże, s. 20.

12 Tamże, s. 135.

13 Tamże, s. 21

jej przestała już być najwyższą potrzebą ducha. Chociaż byśmy nawet figury bogów greckich uważali za szczyt doskonałości, a obrazom Boga Ojca, Chrystusa, Marii przyznawali największą wzniosłość i doskonałość, na nic się to nie zda, nie zginamy już dziś kolan przed nimi”¹⁴.

Koniec sztuki nie oznacza zatem jej zniknięcia. Nie ma tu więc pytania, czy po końcu sztuki może ona jeszcze istnieć; oczywiście że może. Interesujące jest natomiast to, że Hegel interpretuje wyzwolenie sztuki także jako jej stratę – sztuka, która odrzuciła, bądź musiała odrzucić swoje kultowe i religijne funkcje nie jest już tym, czym była przedtem. Jej wolność skazuje ją na brak zobowiązania. Czasy w których piękno i prawda mogły stanowić jedność już przeminęły, jest tak nawet wówczas, kiedy stanowią one życzeniową projekcję przeszłości. Czym sztuka mogłaby być jeszcze po swoim zakończeniu, to Hegel jasno wyraził pod koniec swoich na ten temat rozważań – i jego poglądy, zachowując niepokojącą aktualność, odpowiadają opisowi tego, co zazwyczaj określamy mianem nowoczesnej artystycznej produkcji]:

„Tym, co dzieło sztuki teraz w nas budzi, jest poza bezpośrednią przyjemnością, jednocześnie na pierwszy plan wysuwa się nasz sąd w którym poddajemy myślowej ocenie treść dzieła sztuki, środki, którymi się posłużono dla artystycznego przedstawienia, oraz adekwatność czy nieadekwatność treści i środków. Dlatego potrzeba wiedzy o sztuce jest dziś niepomnie większa niż w czasach, kiedy sztuka dla siebie już jako sztuka dawała pełne zadowolenie. Nas sztuka zachęca do refleksyjnych rozważań nie w tym mianowicie celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”¹⁵.

Można by powiedzieć, że tragikomedia sztuki nowoczesnej pochodzi stąd, iż nie zechciała ona podążać wedle heglowskich zaleceń. Oczywiście, można było zadowolić się sztuką zdobniczą, służącą upiększaniu prywatnych mieszkań, urzędowych lokali, budynków władzy, kształtowaniu przestrzeni publicznej, jak również uprawiać postępową naukę o sztuce. Zamiast tego wiek XX wyprodukował coś w rodzaju „estetycznej supernowej”, jako coraz gwałtowniejsze następstwo estetycznych innowacji, nadzwyczajnych propozycji, rewolucji, stylów i kierunków, które chciały odpowiedzieć na wyzwanie absolutu już nie w zmysłowym przedstawieniu prawdy ducha, lecz w absolutnym uchwyceniu jej samej. Ponieważ jednak w czasach po-oświeceniowych absolut stał się nieprzedstawialny, do rangi absolutnego zaczęło pretendować samo przedstawienie. Możliwe, że stało się tak w końcu dlatego, ponieważ diagnoza Hegla na temat samorealizującej się i samoprzenikającej naukowej świadomości nie może rościć sobie prawa do bezgranicznej ważności. Trawestując słowa Adorna można by rzec, iż sztuka uttrzymała się przy życiu, ponieważ zaniedbano urzeczywistnianie się rozumu. Romantyzm stworzył program samoumocnienia się sztuki, co jest rozumiane także jako odreagowanie na jednostronną racjonalność, i pozostawił nam pojęcie religii sztuki (*Kunstreligion*), którego tu użyliśmy.

Sam termin „religia sztuki” po raz pierwszy został wprowadzony zapewne przez Friedricha Schleiermachera w jego dziele *Mowy o religii, wygłoszone do wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą*, które ukazało się w roku 1799. Jednak Schleiermacher użył go w sensie przeciwstawnym do ówczesnego rozumienia:

„O jakiejś religii sztuki, która panowałaby u różnych ludów i w różnych epokach, nic nie słyszałem... Religia i sztuka stoją obok siebie jak dwie zaprzyjaźnione dusze, których wewnętrzne pokrewieństwo, choć przeczuwają je tak samo, jest im jednak jeszcze nie znane. Przyjazne słowa i wylewy serca zawsze mają na ustach i raz po raz wracają do nich, gdyż nie mogą znaleźć właściwego sposobu i ostatecznej

14 Tamże, s. 174.

15 Tamże, s. 21.

racji swych rozważań i tęsknot. Oczekują one bliskiego objawienia, a cierpiąc i wzdychając pod tym samym ciężarem, nawzajem widzą swoje cierpienie, być może z serdecznym przywiązaniem i głębokim uczuciem, ale przecież bez miłości. Czy ten wspólnie znoszony ciężar ma sprowadzić najszcześniejszą chwilę ich zjednoczenia? Czy też gdybyście wkrótce zaplanowali posunięcie sprzyjające jednej, która jest wam tak cenna, to z pewnością pospieszy ona, wierna niby siostra, by stanąć w obronie drugiej.”¹⁶

Termin „religia sztuki” można znaleźć także u Hegła. W *Fenomenologii ducha* została nim określona przede wszystkim druga forma przejawiania się religijnej świadomości, usytuowana między religią naturalną a objawioną, oznaczając wszelkie formy religijności, które nie mogą przejawiać się inaczej niż za pośrednictwem dzieł sztuki i kultury. W nowoczesnym użyciu pojęcie religii sztuki pojawiło się w rzadko cytowanych *Nocnych czuwaniach* (*Nachtwachen*), anonimowym dziele wczesnego romantyzmu opublikowanym w 1805 r. przez tajemniczego autora o imieniu Bonawentura (autorstwo tekstu jest do dziś przedmiotem sporu). W rzeczonym tekście „samotnie czuwający” snuje refleksje o artystycznej młodzieży, która zamiast bogów adoruje sztukę: „Starożytni wznosili hymny, Aischylos i Sofokles tworzyli poezję chórów ku chwale bogów, natomiast formą modlitwy naszej nowoczesnej religii jest krytyka, jej nabożeństwo ma swoje siedlisko w głowie, podczas gdy to, co prawdziwie religijne przebywa w sercach”. Bonawentura powiada jasno, że estetyczna religia jest niedorzecznością, a bogowie nie dadzą się przez nią uratować: „stoimy przed wyborem: albo do bogów się modlić, albo ich pogrzebać!”¹⁷.

Na nic się zdała krytyka Bonawentury. Opustoszały absolut w wielorakiej postaci przenikał do sztuki. Nie ulega wątpliwości, że przy tak pojętym transferze „tego, co absolutne” – bądź „konieczne”, jak określał to jeszcze Adorno – do sztuki nowoczesnej wkroczyła olbrzymia ilość wymiennych transcendentnych odniesień ze sfery religijnej i filozoficznej prawdy: prywatne mitologie i okultystyczne praktyki, surowe światopoglądy i sny o potędze, duchowe nawiedzenia i metafizyczne gesty wybawicieli, nauki gnostyków i chrystologiczne reminiscencje, kabała i mistyka liczb. Wszystkie te odniesienia miały charakter niezwykle efemeryczny i choć czasem oddziaływały na chłonną świadomość artystów, to końcowy ich wyraz w dziele każdorazowo miał charakter „krótkiego spiecia”; odnotowywano wszystko, co wypływało z zachwytu adeptów sztuki i artystycznej młodzieży dla światopoglądu ich mistrzów.

Rudolf Burger określił takie myślenie jako „odteologizowaną resztkę transcendencji dla pensjonarek płci obojga” (*entheologizierte Residualtranszendenz für höhere Töchter beiderlei Geschlechts*)¹⁸. Dla kwestii romantycznej i po-romantycznej estetycznej religii decydujące jest to, czy i w jaki sposób wzorce teologiczne miały udział w procesie wytwarzania oraz w strukturze nowoczesnych dzieł sztuki. O estetycznej religii, w sensie systematycznym, można mówić tylko wtedy, gdy uda się wykazać iż w samej strukturze sztuki nowoczesnej zostały zawarte szczątkowe

16 F. Schleiermacher *Mowy o religii do wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą* J. Prokopiuk (tł.) Wyd. Znak, Kraków 1995 s. 136-137.

17¹⁷ Bonawentura *Nachtwachen* Stuttgart 1974 s. 109. [Wśród badaczy romantycznej literatury niemieckiej przeważa dziś opinia, że autorem satyrycznej powieści *Nachtwachen des Bonawentura* był Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831), powieściopisarz, autor i inscenizator sztuk teatralnych, dyrektor teatru w Brunzshwiku (Braunschweig). W literackich dyskusjach zmierzających do ustalenia nazwiska autora skrywającego się pod pseudonimem Bonawentura brano pod uwagę takich pisarzy jak: Friedrich von Schlegel (1772-1829), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) i Clemens von Brentano (1778-1842). Przypis tłumacza].

18 R. Burger „Die Heuchelei in der Kunst” w: K. P. Liessmann (red.) *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese* Wien 1999 s. 16.

elementy religii (*Residualreligion*), niezależnie od świadomości bądź światopoglądu artysty. Można rozpoznać co najmniej cztery sposoby występowania tego zjawiska: jako samoubóstwienie artysty, jako estetyczne usprawiedliwienie świata, jako cud estetycznej transsubstancjacji oraz jako mesjanizm sztuki. Rozważmy bliżej te zagadnienia.

1. Artysta jako Bóg

Samo pojmowanie artysty jako twórcy równego Bogu, posiada długą, sięgającą czasów Renesansu, tradycję. Jej zaostrzona forma pojawiła się w Romantyzmie, w poglądach Fryderyka Schlegla (1772-1829), może najbardziej znaczącego teoretyka sztuki romantycznej. Szczególnie dobitnie zostało to wyartykułowane w sławnym, 116 fragmencie pochodzącym z „Ateneum” z roku 1798:

„Romantyczna poezja jest progresywną poezją uniwersalną. Jej przeznaczeniem nie jest bynajmniej tylko ponowne zjednoczenie wszystkich oddzielonych od siebie poetyckich gatunków oraz połączenie poezji z filozofią i retoryką. Chce ona i powinna wkrótce doprowadzić do wzajemnego przemieszania i stopienia także poezji i prozy, genialności i krytyki, poezji sztuki i poezji natury, jak też samą poezję uczynić żywą i towarzyską, przepelnić poezją życie i społeczność, upoetyzować dowcip oraz napelnić i nasycić nim gruntownie ukształtowany materiał i formy sztuki każdego rodzaju, wszystko uduchowić poprzez pulsowanie humoru. Romantyczna poezja ogarnia wszystko, co poetyckie, od najbardziej ogólnych systemów, w których utrzymują się systemy sztuki, aż do westchnienia, do pocałunku, do dziecka nucącego prostą piosenkę... Romantyczny sposób tworzenia jest jeszcze w procesie stawania się i to stanowi jego właściwą istotę, że się tylko odwiecznie staje, nie mogąc być nigdy zakończonym. Nie może on zostać wyczerpany przez żadną teorię, i tylko jasnowidzącej krytyce wolno odważyć się na określenie jego ideału. Sam ideał jest zaś nieskończony, tak jak jest wolny, wedle tego, co uznaje jego pierwsze prawo mówiące że samowola poety nie toleruje żadnego ponad sobą prawa”¹⁹.

W powyższej wypowiedzi Schlegla o poezji romantycznej można dostrzec po prostu program sztuki nowoczesnej. Zawiera ona cały szereg elementów charakterystycznych dla estetycznej moderny, takich jak: zniesienie granic między gatunkami sztuki, zasadnicza niemożność zamknięcia twórczego procesu, artystyczna doniosłość nawet banalnych przedmiotów codzienności, estetyzacja życia, zaufanie do kreatywności dzieci i prymitywów, ironiczne odniesienia do zachodniej tradycji twórczości oraz, co nie mniej ważne, postulat absolutnej suwerenności artysty, który nie potrafi znieść żadnego innego prawa nad sobą niż jego własna samowola. Żądanie Kanta, aby poprzez geniusza mówiła sama Natura zostało tu zradykalizowane, a przez to zanegowane. Przez geniusza mówi tylko tworzący podmiot i nikt poza nim, ani Natura, ani moralność, ani religia.

2. Estetyczne usprawiedliwienie świata

Jeżeli artysta jest Bogiem, to wolno mniemać, że zarówno Boga jak i historycznie powstający fenomen religii powinno się rozpatrywać wyłącznie w aspekcie estetyki. Ten zwrot został dokonany przez Fryderyka Nietzschego pod hasłem „metafizyki sztukmistrzów” (*Artisten-Metaphysik*). Rdzeniem owej transformacji była myśl przypisywana Richardowi Wagnerowi, że sztuka jest „właściwym metafizycznym

19 F. Schlegel *Kritische Schriften und Fragmente 1798-1801* hg. Von E. Behler und H. Eichner, Studienausgabe Bd.2 Paderborn 1988 s. 114f.

działaniem”, ponieważ nie istnieje żaden inny akceptowalny sposób oglądania straszliwości istnienia. Musimy oglądać świat w taki sposób, jakby go stworzył Boski Artysta dla swej estetycznej uciechy. Z tego zamysłu wyłoniła się wszechstronnie dyskutowana teza, która stanowiła podstawę *Narodzin tragedii z ducha muzyki*:

„Przede wszystkim to musi być dla nas jasne, ku naszemu poniżeniu i zarazem wywyższeniu, że cała komedia sztuki nie rozgrywa się dla nas, dla naszego ulepszenia bądź ukształtowania, jak również to, że nie jesteśmy rzeczywistymi stwórcami świata sztuki; powinniśmy przeto w pełni zrozumieć, że dla prawdziwego Stwórcy sami jesteśmy obrazami i artystycznymi projekcjami, a nasza najwyższa godność wypływa z uczestnictwa w sensie dzieł sztuki – a zatem tylko jako estetyczne zjawisko ludzkie istnienie i świat są usprawiedliwione na wieki – podczas gdy nasza świadomość faktycznie wcale nie różni się od tej, jaką posiadają namalowani na płótnie wojownicy biorący udział w przedstawionej bitwie”²⁰.

Nietzsche wziął dosłownie gniewny okrzyk Schopenhauera, że świat z wyglądu wydaje się być piękny, lecz bycie w tym świecie nie ma nic wspólnego z pięknem. Właśnie dlatego, że świat wydaje się być jeszcze znośny z estetycznej perspektywy, można jego istnienie tylko z tej perspektywy usprawiedliwić. Ten, kto stworzył świat, nie uczynił tego wedle kryteriów moralnych lecz estetycznych. Tylko w odniesieniu do tych kryteriów gra między winą a cierpieniem, okrucieństwem a przemijalnością ma sens, podobnie jak ludzkie losy uzyskują swoje znaczenie w tragediach jako element artystycznej koncepcji. Obraz Boga-Stwórcy, który bardziej odpowiada rozbawionemu i okrutnemu artyście niż dobremu ojcu, możemy zresztą znaleźć już w nauce o łasce Aureliusza Augustyna, który dla objaśnienia kwestii dlaczego Bóg umiłował Jakuba, a zniechęcił Ezawę, cytuje z naciskiem fragment listu św. Pawła do Rzymian:

„Czyż garncarz nie zadaje gwałtu glinie, kiedy z tej samej masy tworzy jedno naczynie dla chwały, drugie zaś dla hańby? Podobnie jak glina w ręku garncarza, którą on ugniata wedle swego uznania, tak znajduje się człowiek w ręku swojego stwórcy”²¹.

Tylko Bóg-Artysta jest usprawiedliwiony, ponieważ jego czyny żadnego usprawiedliwienia nie potrzebują. Z perspektywy takiego Boga chce Nietzsche oglądać świat i ludzkie życie, co ostatecznie może się powieść tylko wtedy, kiedy człowiek umieści siebie na miejscu Boga i nada światu taki sens, jakby go ponownie stwarzał jako artysta. Nietzsche konfrontuje przy tym dwie koncepcje, które już wcześniej przygotował Kierkegaard, jako dwie możliwości suspendowania tego, co etyczne: poprzez wiarę i poprzez estetykę. Kiedy wiara traci swą wiarygodność pozostaje jedynie estetyka. Obracająca się wokół siebie samej sztuka nowoczesna, która uzyskała szansę awansowania na spadkobierczynię religii, była zafascynowana właśnie ową możliwością zawieszenia tego, co moralne. Tylko artysta, i nikt poza nim, może domagać się, by on sam i jego dzieło nie były osądzone według praw ludzkich, lecz wyłącznie wedle praw sztuki. Na miejsce teodycei, jako teologicznej kwestii usprawiedliwienia Boga wobec istniejącego w świecie zła, Nietzsche podsuwa w wielkim stylu estetyczną antropodyceę, usprawiedliwienie człowieka w obliczu skończoności i okrucieństwa istnienia. W usprawiedliwieniu człowieka, istnienia i świata zawarte jest także implicite usprawiedliwienie zła. W estetycznej perspektywie,

20 F. Nietzsche *KSA I* s. 47. (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und New York 1980).

21 Aurelius Augustinus *De diversis quaestionibus ad Simplicianum I* 2 w: *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo: Die Gnadenlehre von 397*, hg. von Kurt Flasch, deutsche Erstübersetzung von Walter Schäfer, Mainz 1990 s. 227.

być może, zło nie traci swojej grozy, lecz zostaje uznane za składowy element całości i uzyskuje sens w ramach określonego układu, w którym nie muszą już być podejmowane żadne decyzje moralne, ponieważ wszystko może być oglądane z dystansu. Pytanie o dobro lub zło w takiej perspektywie jest równie bezprzedmiotowe jak pytanie o to, czy Otello powinien zamordować Desdemonę w przedstawieniu teatralnym.

Tak więc sztuka nowoczesna mogła zrehabilitować nie tylko brzydotę, lecz także destrukcję i zepsucie moralne. W późnej *Próbie samokrytyki (Versuch einer Selbstkritik)* Nietzsche objaśnia swój wczesny utwór *Narodziny tragedii* właśnie z punktu widzenia „metafizyki sztukmistrzów”, która była pomyślana jako wstępne wprowadzenie do jęgo amoralnej filozofii ‘poza dobrem i złem’:

„W istocie cała ta książka uznaje tylko sens artystyczny, jako wszechogarniający sens wszystkiego, co jest i co się staje – jeśli się chce, można go określić mianem „Boga”, lecz z całą pewnością jako zupełnie pozbawionego skrupułów, amoralnego Boga-Artysty, który zarówno w budowaniu jak i niszczeniu, w dobru i złu znajduje tę samą rozkosz i potwierdzenie swojego samowładztwa; Boga, który stwarza światy z potrzeby obfitości i nadmiaru, z cierpienia jakie wywołują w nim napięcia wzbierających w nim przeciwności. (...) Tę całą „metafizykę sztukmistrzów” można by nazwać mianem samowolnej, zbytecznej i urojonej, najważniejsze jest to, że zdradza ona ducha broniącego się przed moralnym uzasadnieniem i usprawiedliwieniem jestestwa”²².

3. Estetyczna transsubstancjacja

Przez długi czas rozszczenie estetycznej samowoli zachowywało ważność jedynie w odniesieniu do artystycznej twórczości. Tylko wytwarzanie dzieł sztuki nie podlegało żadnym innym prawom poza suwerenną decyzją artysty. Myśl o wolności sztuki zachowują do dziś prawne ustalenia i konstytucyjne zapisy. Opierają się one na założeniu, że można dokonać rozróżnienia pomiędzy sztuką i nie-sztuką. Jednakże właśnie tę możliwość rozróżnienia sztuka współczesna postawiła pod znakiem zapytania. Pojmowanie artystycznego procesu twórczego jako boskiego aktu kreacji musiało w końcu doprowadzić modernę do stanu – przewidzianego już przez Hegla w jego tezie o utracie prezentacyjnej funkcji sztuki – w którym autotematyzm w sztuce został tak radykalizowany, że jedyne co pozostało, to podejmowanie decyzji, czy coś jest sztuką, czy też nią nie jest. Zwrócona ku samej sobie sztuka nowoczesna przekształciła się w bezustanną estetyczną medytację nad filozoficznym pytaniem: Czym jest sztuka? Jak wyjaśnił Arthur C. Danto, znaczenie ostatniej prowokacji moderny – działalności Marcela Duchampa – polega na tym, że za dzieła sztuki zostały uznane przedmioty identyczne z przedmiotami, które w zwykłym życiowym kontekście w żadnym wypadku dziełami sztuki nie są. Pewne pikanterie ujawniają się tylko wtedy, kiedy zostaną uwyrażnione w zaciętych debatach poróżnionych kultur. Owe debaty czerpią swój motyw jedynie z faktu, iż przedmioty i czynności codziennego życia (pisuary, łopaty do odśnieżania, suszarki do butelek, odkurzacze, ekskrementy, defekacje, ubój zwierząt rzeźnych, akty masturbacji) występują w roli dzieł sztuki. Kiedy jednak zewnętrzna nieodróżnialność między dziełem sztuki i artefaktem, między sztuką i życiem stała się własnością wyróżniającą sztuki nowoczesnej – i to należy do jej samookreślenia od czasów Duchampa – zasadnym staje się pytanie: wedle jakich kryteriów to, co nieodróżnialne jest jednak odróżniane? Jest to pytanie o właściwy moment tego kreatywnego procesu, bowiem dopiero odróżnienie tego, co

22 Nietzsche *KSA I* s. 17.

nieodróżnialne generuje nowoczesne dzieło sztuki. W jaki zatem sposób owo rozróżnienie może zakończyć się powodzeniem?

Boris Groys przedstawił w tej kwestii pikantną tezę, wedle której nowoczesne dzieło sztuki legitymuje się logiczną strukturą analogiczną do natury Jezusa Chrystusa w interpretacji Sorena Kierkegaarda²³. Jezus jako człowiek, powiada Kierkegaard, w niczym nie odróżnia się od Jezusa jako Boga. Nieuchwytnie są w nim żadne atrybuty, które mogłyby wskazywać na jego boskość. Z przejawiania się jego postaci nie da się ustalić, czy jest Bogiem czy człowiekiem. Decyzja może być tu podjęta tylko i wyłącznie w oparciu o akt wiary. Jasnych dowodów potrzebuje tylko niewierzący. Dokładnie tak samo jest w przypadku sztuki nowoczesnej. Czy coś jest dziełem sztuki, czy też nie jest, w tej sprawie nie istnieją żadne zewnętrzne oznaki, a rozstrzygnięcie dokonuje się tylko poprzez akt wiary. Jeżeli się zatem wierzy, że *Brillo Boxes* Andy Warhola są sztuką – to są, a jeśli się nie wierzy – to nie są, a niewierzący zostają natychmiast wykluczeni z artystycznej wspólnoty wiernych. Można powiedzieć, współmyśląc dalej z Kierkegaardem, że także miłośnik sztuki, podobnie jak człowiek religijny, wierzy w „siłę absurdu”. Niewątpliwie, przydaje to gustownego wdzięku debatom o sztuce, których uczestnicy wbrew wszelkiemu rozumowi i naocznemu świadectwu twierdzą, że suszarka do butelek jest dziełem sztuki. Nie da się przy pomocy środków rozumu wskazać na jakiś rozsądny powód, dla którego ordynarne pudełko ze środkami czyszczącymi są dziełami sztuki w tym samym sensie co *Pieta* Michała Anioła. Można jednak w to wierzyć. Przemianę, w której dokonuje się transformacja pospolitych przedmiotów w dzieło sztuki, można określić w jej strukturalnym sensie jako estetyczną transsubstancjację. Podobnie jak w sakralnym akcie ze zwyczajnego chleba i wina powstaje ciało i krew Chrystusa, tak w akcie estetycznym, który również wymaga „poświęconej” przestrzeni oraz „celebrującego księdza”, służących mu „ministrantów” i rzeszy wiernych – z kawałka filcu lub z banalnego nagiego ciała powstaje dzieło sztuki. Jakie to ma jednak znaczenie dla pozycji sztuki w społeczeństwie?

W swej książce *Bojaźń i drżenie* Kierkegaard wskazał przykład Abrahama, którego zamiar ofiarowania Izaaka jawi się jako uwolniony od etycznej odpowiedzialności tylko z wewnętrznej perspektywy wiary; natomiast zamiar ten z zewnętrznej perspektywy rozumu jest tylko zamierzonym zabójstwem syna. W stanie wiary Abraham jest wolny od tej zbrodni, podczas gdy w stanie rozumu jest on potencjalnym mordercą, który musi być pociągnięty do odpowiedzialności. Dokładnie tak samo jest z artystą „sztuki akcji”. W sytuacji estetycznej łaski przedstawia się on dla miłośnika sztuki jako nietykalny święty, który jest wolny od wszelkich więzów ziemskiej jurysdykcji, dla estetycznego zaś poganina nie jest on nikim więcej niż człowiekiem, który naruszył zasady dobrego obyczaju, przyzwoitości, moralności i przepisy prawa karnego. Estetyczny poganin chciałby pociągnąć artystę do odpowiedzialności, jakiej podlega każdy nie-artysta za popełnienie takich samych czynów. O tym kto wygra w tym sporze decyduje kwestia układu sił. Dopóki „estetyczny kościół” jest mocny, artysta nie ponosi żadnej odpowiedzialności, jednakże w sytuacji jego słabości lepiej jest powstrzymać się od ryzykownych akcji oraz zuchwałych *ready mades*. Jeśli artysta tego nie czyni, zostaje „męczennikiem”.

Nawiasem mówiąc, cała ta quasi-religijna struktura sztuki nowoczesnej nie pozwala na więcej niż myślenie o niej w formie zwyczajnej opozycji między wolnością

23 B. Groys „Strategien der künstlerischen Askese“ w: K.P. Liessmann (Hg.) *Im Rauch der Sinne* s. 164n.

a cenzurą. Kiedy zatem artysta-akcjonista zostanie potraktowany jak zwykły obywatel, nie znaczy to bynajmniej że został ocenzurowany, lecz że „wpadł w ręce niewiernych”. Problemem jest jednak i to, że nie sposób podać żadnych rozsądnych argumentów za, bądź przeciw dziełu sztuki, ponieważ o sztuce rozstrzyga dzisiaj akt wiary. Niewierzących nie da się przekonać, trzeba ich nawrócić. I właśnie ta misja stanowi obecnie główne zadanie krytyki i teorii sztuki; ich przedstawiciele są kapłanami, którzy przy pomocy swojego krasomówstwa mają dokonać przemiany. Do zbioru dogmatów owych misjonarzy należy przekonanie, iż wraz z wolnością sztuki został obwieszczony także obowiązek jej akceptacji. Niestety, jest to błąd. Odmowa uznania czegoś za dzieło sztuki – także w przestrzeni publicznej – nie jest w żadnym przypadku przejawem jakiegoś „udaremnienia”, lecz ekspresją prawa do estetycznego ateizmu. Walka o sztukę w publicznej przestrzeni stanowi w istocie polityczno-demokratyczny paradoks. Nie da się w sposób niewątpliwy rozstrzygnąć, czy coś jest sztuką, czy też nią nie jest, tak samo jak nie da się rozstrzygnąć przy pomocy głosowania tego, czy istnieje Bóg, czy też nie istnieje.

Nimb nowoczesnego artysty jest ściśle związany ze strukturalną sakralizacją jego dzieła, niezależnie od tego, jakiego on broni światopoglądu. Jego aura, wprost przeciwnie do tezy Waltera Benjamina, nie uległa zniszczeniu przez współczesne technologie reprodukcji, ani przez media, lecz została zintensyfikowana i oddziałuje także na pozaartystyczną sferę jego życia. Od czasów „estetyki geniuszu” końca XVIII wieku artysta chętnie postrzega sam siebie jako wieszczą i wizjonera, krytyka i szamana, bojownika i uosobienie wrażliwości. To, co przez długi czas oznaczało jedynie postawę, którą można niektórym twórcom wybaczyć jako związaną z wolą kształtowania dzieła, w awangardowej modernie stało się wręcz programowe. W sposób niezwykle zmasowany, znoszący rozgraniczenie między życiem a dziełem, przemieszcza się owa aura z dzieła na osobę artysty. On sam stał się rozstrzygającą instancją, wokół której gromadzą się wierni wyznawcy i z którą ścierają się niewierni. Układ ten, określony mianem „estetycznego fundamentalizmu” zobrazował Stefan Breuer na przykładzie ikon współczesnej literatury, takich jak Stefan George i Hugo von Hofmannsthal²⁴; także u niego pojawia się suponowany związek między religijną strukturą estetycznych działań i układów a politycznym totalitaryzmem jako element zapalny.

4. Estetyczny mesjanizm

Czwarty strukturalny moment wskazujący na religijną konotację sztuki nowoczesnej określiłem mianem estetycznego mesjanizmu. Polega on na podtrzymywaniu stanu oczekiwania jako głównego czynnika postawy estetycznej. Manfred Frank wykazał w swym klasycznym już dziś studium, że „nadchodzący Bóg” stał się podstawową figurą nowej mitologii wczesnego romantyzmu²⁵. W estetycznej awangardzie przełomu wieków – podobnie jak w świadomości społecznej w ogóle – pozostała z tego tylko zsekularyzowana resztką, jaką było samo oczekiwanie nadejścia. Ponieważ to, co jest obecnie, jest „niczym”, bądź zaledwie tylko niedostatkiem, dlatego to, co musi dopiero nadejść będzie „czymś” i będzie właściwe. Dokonał się jednak przy tym znaczący zwrot: nowoczesność nie oczekuje już przyjścia Zbawiciela, bowiem Zbawicielem jest

24 S. Breuer *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der Deutsche Antimodernismus* Darmstadt 1995.

25 M. Frank *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie* Frankfurt/M. 1982.

to, co dopiero ma nadejść. To, co nowe, co jest nie-stare, co należy do przyszłości zawsze posiada bonifikatę. Dlatego właściwy estetyce i technologii „bóg nowoczesności” ma na imię „przyszłość”. Począwszy od „muzyki przyszłości” Wagnera oraz futurystycznych manifestów ciągle potęguje się ta ideologia aż do współczesnych form zaklinalnia przyszłości w gospodarce, polityce, technologii i sztuce. Furor innowacji jakim odznacza się współczesny technologiczny dyskurs został przygotowany w sztuce XX wieku. Głównym motorem tego dyskursu jest przekonanie, że to, co nadchodzi, czyli to, co nowe jest zawsze lepsze od tego, co stare. Przyspieszające od czasów romantyzmu, charakterystyczne dla moderny strategie bezustannego licytowania nowości podporządkowane są swojego rodzaju dynamice oraz jednemu, ciągle odradzającemu się pytaniu: co przyjdzie jako następne? Kto wciąż zadaje to pytanie, ten wpadł już w pułapkę oczekiwania na świeckie zbawienie.

(z języka niemieckiego przełożył *Franciszek Chmielowski*)